

кого пространства, предпринимающие ныне активные, но неуклюжие попытки освобождения от всего советского и русского.

Наконец, выскажем следующее соображение. Политическая гомоморфоза — это, в основе своей, результат цивилизационной неудачи, изначально меньшей степени выживаемости в сравнении с победителями, определяющими ход мировой истории. Подражание, уподобление — явления, вызванные необходимостью или желанием принять форму победителя, хозяина, стремление сыграть с ним на равных, но неизбежно по его правилам. Гомоморфоза — проявление слабости, стремящейся казаться силой, для того чтобы выжить и обеспечить себе оптимальные условия развития в условиях постоянной борьбы с более сильными обществами. Тем не менее, как показывает практика, бывают успешные и неуспешные варианты гомоморфоз. Успешная гомоморфоза — такая социальная и политическая система, которая на определенном этапе своего развития и функционирования сама становится хозяином, победителем, во многом определяющим ход мирового развития. Такова Россия XIX и XX веков. Но гомоморфоза не бывает постоянно успешной именно потому, что вторична по отношению к своему гомоморфному прообразу.

¹ Философский словарь. М., 1983. С. 202.

² Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. Минск, 1999. Т. 2. С. 240.

Т. П. Нестерова

КУЛЬТУРА В ИДЕОЛОГИИ И ПРАКТИКЕ ИТАЛЬЯНСКОГО ФАШИЗМА

Исследование тоталитарных идеологий, движений и режимов продолжительное время ограничивалось политической сферой: подробно изучались государственные структуры, особенности реализации внешней и внутренней политики, в меньшей степени — экономики. Вопросам развития культуры в рамках тоталитаризма посвящено ограниченное число исследований, в которых обычно рассматриваются лишь отдельные аспекты функционирования культуры (прежде всего искусства) в тоталитарном обществе¹.

Необходимо подчеркнуть, что для отечественной исторической науки проблема тоталитарной культуры долгие годы оставалась закрытой. Чаще всего ставился принципиальный вопрос: правомерно ли вообще говорить о культуре в условиях

НЕСТЕРОВА ТАТЬЯНА ПЕТРОВНА — кандидат исторических наук, доцент кафедры теории и истории международных отношений факультета международных отношений Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

тоталитарного общества? В советскую эпоху объектом исследования могло быть творчество того или иного деятеля культуры, произведения определенной школы и т. п., при этом внимание в основном обращалось на явления культуры, имевшие оппозиционную направленность (естественно, речь идет о произведениях, созданных в Германии или Италии). Как правило, при этом в минимальной степени затрагивалось развитие культуры непосредственно в этих странах (значительно большее внимание было обращено на культуру эмиграции). В то же время постоянно отмечалось, что европейские тоталитарные режимы практически не создали своей культуры, или же она имеет крайне низкую ценность и не заслуживает внимания исследователей. Так, в «Германской истории» автор раздела об искусстве 1930-х годов Л. И. Гинцберг писал, что «немногочисленные крупные писатели и художники, оставшиеся в Германии... были враждебны нацизму и по существу являлись внутренними эмигрантами. Что же касается официального искусства Третьей империи, то его отличительными чертами были сугубо утилитарный характер и чрезвычайно низкий художественный уровень». Далее автор отмечает, тем не менее, что как явление пропаганды искусство имело для гитлеровского режима огромное значение. Однако «развитие немецкой культуры... продолжалось преимущественно за пределами страны»². Почти аналогичной позиции придерживалась и видная исследовательница итальянской культуры Цецилия Кин, автор соответствующего раздела в «Истории Италии»: «Создать собственно фашистскую культуру оказалось неосуществимым для этой публики (т. е. для фашистов. — Т. Н.) делом». Тем не менее в статье Цецилии Кин отмечается, что фашизм поддерживала значительная группа итальянских интеллектуалов, прежде всего философ Джованни Джентиле, создавший Национальный фашистский институт культуры, и полностью отрицать существование явления фашистской культуры нельзя³.

Джованни Джентиле возглавил созданный им в 1925 году Национальный фашистский институт культуры и стал разрабатывать идею собственно фашистской культуры как неотъемлемого элемента нового общества. По мнению Джентиле, новая, фашистская культура должна естественным образом стать компонентом нового, тоталитарного общества, в рамках которого неразрывно интегрированы политика, наука, культура, образование и т. д. Идея фашистской культуры как явления приобрела, с точки зрения итальянского руководства, такое значение, что в декабре 1936 года Национальный фашистский институт культуры был преобразован в Национальный институт фашистской культуры. Тем самым фашистский режим стремился подчеркнуть наличие собственно фашистской культуры как нового явления в итальянской социально-культурной среде.

Фашистские политические структуры, связанные с культурой и с пропагандой, стали возникать в Италии еще до прихода фашистов к власти. Уже 27 августа 1921 года по инициативе Микеле Бьянки⁴ в Милане была создана Школа пропаганды и фашистской культуры. После установления в Италии фашистского режима в октябре 1922 года стали создаваться и официальные фашистские учреждения в сфере культуры. Первым среди них стал Фашистский институт культуры в Милане, открытый по инициативе Дино Альфиери⁵ 8 декабря 1924 года. Вскоре ана-

логичные институты стали возникать в других городах и провинциях Италии (во Флоренции, Пизе, Ферраре, Модене и др.). Основной задачей подобных институтов должна была стать пропаганда фашистской культуры и «фашистского стиля жизни»⁶. «Итальянская энциклопедия» (1938) определяла фашистские институты культуры как органы, ответственные перед политическим руководством Национальной фашистской партии и предназначенные для «осуществления систематических действий в сфере культуры для формирования национального политического понимания — устойчивого и органичного»⁷.

29–30 марта 1925 года в Болонье состоялась «I конференция фашистских организаций по вопросам культуры» («Primo convegno per le istituzioni fascista di cultura»), за которой в истории закрепилось название «I конгресс фашистской интеллигенции». В ходе конференции было принято решение о необходимости создания центрального института культуры, который мог бы объединить и координировать всю фашистскую деятельность в сфере культуры. Одновременно была поставлена задача подготовить манифест итальянских интеллектуалов, поддерживающих фашизм.

«Манифест фашистской интеллигенции» был опубликован в итальянских газетах 21 апреля 1925 года. Среди подписавших его были философы Джованни Джентиле, Уго Спирито, писатели Луиджи Пиранделло, Курцио Малапарте, Гвидо да Верона, историк Джоакино Вольпе, музыканты Ильдебрандо Пиццетти, Бруно Барилли, математик Сальваторе Пинкерле, известная общественная деятельница, журналистка и критик Маргерита Сарфатти и ряд других представителей итальянской интеллигенции. В манифесте среди прочего подчеркивалось, что фашизм — движение исключительно итальянское, неразрывно связанное с культурной и исторической традицией Италии, движение политическое и моральное, даже религиозное, которое должно способствовать величию Родины и созданию нового государства⁸. С точки зрения итальянских фашистских интеллектуалов, важнейшим направлением деятельности для создания нового государства является культура, преобразующая общество и формирующая, воспитывающая нового человека. Выступая на конгрессе, Джентиле подчеркнул: «Мы не желаем, чтобы Государство оставалось равнодушным. Мы хотим, чтобы Государство стало воспитателем и учителем»⁹.

Необходимо отметить, что не вся интеллектуальная элита Италии одобрительно отнеслась к «Манифесту фашистской интеллигенции». 1 мая 1925 года в газете «Мондо» был опубликован «Манифест интеллектуалов — антифашистов»¹⁰, написанный философом, историком и писателем Бенедетто Кроче. Среди подписавших этот манифест были писатель и журналист Джованни Амендола, экономист и политик Луиджи Эйнауди¹¹ и ряд других итальянских журналистов, философов, писателей. «Контрманифест» Кроче был очень осторожным и умеренным документом, провозглашавшим отказ от смешивания политики, литературы и науки, но среди прочего в этом манифесте прозвучал тезис о несовместимости фашизма и культуры. Именно этот тезис вызвал наибольшее неприятие Джованни Джентиле.

Значительно более жесткой критике подверг «Манифест фашистской интеллигенции» публицист Пьеро Гобетти — издатель еженедельника «Либеральная революция». Позиция Гобетти отражала мнение той части итальянских интеллектуалов, для которых фашизм был полностью неприемлемым явлением.

В апреле 1925 года Джентиле начал издание журнала «Политическое воспитание» («L'Educazione politica»), переименованного в конце 1926 года в «Фашистское воспитание» («L'Educazione fascista»). Выход журнала стал важнейшим этапом создания центрального фашистского института культуры. Роль нового издания была сразу же оценена очень высоко в высших структурах Национальной фашистской партии (НФП). Уже 10 апреля 1925 года начальник управления пропаганды политического секретариата НФП, вице-секретарь партии Джорджо Маззи обратился к Джентиле с письмом, в котором не только подчеркивал роль нового журнала, но и гарантировал решительную поддержку секретариата НФП по созданию Института культуры¹². Джорджо Маззи подчеркивал, что в журнале необходимо выделить самостоятельный раздел, посвященный фашистской культуре, где среди прочего активно должны пропагандироваться традиции итальянской культуры, при этом особое внимание необходимо уделять пропаганде итальянского языка и культуры «за пределами Италии — везде, где говорят» на итальянском языке. В заключение письма Джорджо Маззи оценил роль и место самого Джентиле: «Теперь, когда Вы стали духовным лидером партии, у нас появилась уверенность в духовной и поэтому прочной победе»¹³. В ответном письме Джентиле подчеркивал: «Культура не должна оставаться замкнутой в рамках чистого интеллектуализма, она должна спускаться к реальности, трансформировать эту реальность и быть критерием для любых действий»¹⁴.

19 декабря 1925 года Национальный фашистский институт культуры был открыт. Он стал центром реализации фашистской программы в сфере культуры. С момента создания институт работал под жестким руководством НФП. В статуте института, утвержденном в 1925 году, в частности, провозглашалось: «Секретариат ПНФ, понимая необходимость систематических действий в сфере культуры для формирования устойчивого и органичного национального политического сознания, создает в Риме под своим непосредственным руководством Национальный институт культуры. Руководство института будет состоять из Совета, непосредственно назначенного секретариатом НФП. Совет подчиняется главе Управления пропаганды Национального секретариата НФП»¹⁵.

10 статья статута Национального института фашистской культуры формулировала задачи деятельности института: «а) публикация периодического издания политической культуры для исследования проблем национальной жизни и разъяснения и развития фашистской мысли; б) публикация и распространение в Италии и за рубежом специальных исследований; в) организация циклов конференций или лекций экономического, юридического, исторического и политического характера; г) защита и распространение национальной культуры и фашистских идеалов в стране и за рубежом; е) помощь и руководство деятельностью фашистских институтов культуры в Италии и за рубежом; ф) создание в Риме Библиотеки мораль-

ных и политических наук и организация других библиотек в крупнейших центрах страны»¹⁶. Позднее функции и задачи Национального института фашистской культуры неоднократно расширялись в соответствии с требованиями конкретного исторического момента: в 1933–1934 годах главное внимание уделялось пропаганде корпоративизма¹⁷, в 1936–1937 годах наибольшее значение придавалось пропаганде автаркии и идеи империи¹⁸, в 1938–1939 годах на первый план вышли проблемы расовой политики¹⁹. Аналогичным образом развивалась и деятельность региональных институтов фашистской культуры: они организовывали лекции по актуальным вопросам текущей политики, участвовали во всех официальных кампаниях фашистского государства. Так, в Историческом архиве Уго Спирито²⁰ в Риме сохранилось множество писем руководителей региональных институтов фашистской культуры к профессору Спирито с приглашением прочитать лекции по теории и практике корпоративизма в различных городах Италии в 1932–1935 годах²¹.

Идеологию и концепцию фашистской политики в сфере культуры сформулировал Джованни Джентиле. Выступая на открытии Национального фашистского института культуры, Джентиле, в частности, заявил: «Мы, люди науки, которые нашли свою веру в фашизме, со всей искренностью чувства можем сказать: вот она, новая итальянская культура, созданная фашизмом. Я говорю о новой культуре, поскольку культура — это не содержание, но форма: она не свод четких или неясных правил, но духовная возможность, не материя, но стиль»²².

Характеризуя основные черты стиля новой эпохи, Муссолини в 1925 году заявил: «Фашистский стиль — это ясность, достоинство, решительность и быстрота»²³. «Фашизм — это стиль жизни. Вчера, сегодня и завтра — ради чести и славы Италии», — провозглашалось на плакате, изданном в 1929 году²⁴.

Понятие «фашистский стиль» окончательно утвердилось в политическом лексиконе итальянского фашизма на рубеже 1920–1930-х годов, когда секретарем Национальной фашистской партии Италии был назначен Акилле Стараче. Именно Стараче, занимавший пост секретаря НФП до 1939 года, приложил максимум усилий для внедрения фашистского стиля. Главными проводниками этого стиля в жизнь должны были стать центральный и региональные институты фашистской культуры, под контроль которых предлагалось поставить любые формы культурной активности итальянцев, особенно те, которым еще удавалось сохранить определенную автономию. «Необходимо решительно подчинить свободное поле кружков и кружочков — культурных и подобных им, в которых часто гнездятся остатки не-фашизма, если не антифашизма. Если названные кружки могут развернуть серию мероприятий в культурной сфере, то они должны работать в сотрудничестве и под руководством фашистских институтов культуры», — отмечал Акилле Стараче в одном из своих «Ежедневных распоряжений»²⁵.

Сходную функцию в организации культурной активности и досуга итальянцев должна была играть Национальная организация «Дополаворо» («После работы») — ОНД (L'Opera Nazionale Dopolavoro), основанная 10 мая 1925 года. Как и институты культуры, ОНД работала под непосредственным руководством НФП: президент ОНД назначался дуче по представлению секретаря НФП при согласо-

вании с министром корпораций. В «Первой книге фашиста» задачи ОНД характеризовались следующим образом: «ОНД трудится совместно с синдикальными организациями, а также в сотрудничестве с Национальным институтом фашистской культуры, занимаясь воспитательной пропагандой в массах; курирует распространение народной культуры, специально содействует профессиональному обучению; занимается физическим воспитанием посредством организации экскурсий, спорта, народных игр; способствует художественному воспитанию; помогает развитию санитарии и гигиены, морали, социальной и экономической сферы, развитию малой домашней индустрии и создает условия для здорового отдыха»²⁶. Фашистское руководство уделяло деятельности ОНД большое внимание, считая, что именно через эту организацию, как и через региональные институты фашистской культуры, идеология фашизма распространяется и воспринимается народными массами. Даже лидер итальянских коммунистов Пальмиро Тольятти признавал, что фашистские руководители знали массы, умели руководить ими; он также отмечал гибкость деятельности ОНД, явные выгоды, которые получали рабочие, участвовавшие в деятельности этой организации²⁷. Через ОНД фашистское государство регулировало и координировало культурно-развлекательную жизнь прежде всего рабочего класса; как отмечает российский исследователь Л. С. Белосусов, уровень вмешательства государства в эту сферу был чрезвычайно высок²⁸.

Фашистское государство обращало пристальное внимание не только на культурно-развлекательную жизнь масс. Особому контролю подлежала сфера творчества, тем более что именно в творческой среде сохранялись тенденции независимости и оппозиционности фашистскому режиму и его идеологии. Желание поставить сферу творчества под контроль проявлялось у фашистских руководителей с начального периода существования фашистского режима. Уже в 1925–1926 годах началось создание синдикатов (профсоюзов) творческих работников. В 1927 году был образован Национальный фашистский синдикат изобразительного искусства. Хартия труда (1927) в VIII статье провозглашала необходимость организации лиц свободных профессий и творческого труда. Наконец, в декабре 1928 года была создана Национальная федерация фашистских синдикатов лиц интеллектуального труда (*Federazione nazionale dei sindacati fascisti degli intellettuali*)²⁹. В состав федерации вошло 15 синдикатов лиц интеллектуального труда, в том числе синдикаты писателей, работников изобразительных искусств, архитекторов и журналистов³⁰. Первым президентом этой федерации стал Джакомо Ди Джакомо; в 1934 году федерация была преобразована в одну из корпораций — Национальную корпорацию лиц свободных и творческих профессий, президентом которой назначается Алессандро Паволини³¹ (позднее, в 1939–1943 гг., он занимал пост министра народной культуры). Многогранная деятельность Национальной корпорации лиц свободных и творческих профессий охватывала как сферу творчества, так и распространения произведений искусства и культуры, а также организацию творческих конкурсов, выставок и т. д.

С начала 1930-х годов фашистское руководство стало уделять значительное внимание кинематографии. Международная киновыставка 1932 года в Венеции

стала основой для проведения Венецианского кинофестиваля (впервые — в 1937 г.); этот фестиваль должен был прежде всего пропагандировать достижения фашистской эпохи в сфере кино.

В сентябре 1934 года при Министерстве печати и пропаганды (в то время пост министра занимал зять Муссолини граф Галеаццо Чиано) была создана Генеральная дирекция по делам кинематографии, которую возглавил Луиджи Фредди. В речи в сенате в мае 1936 года Чиано заявил, что «над кинематографией нужно установить строгий контроль, неослабно следить за ней и воздействовать на нее со стороны государства... Только государство может упорядочить, поддержать и направить кинематографию, а при необходимости и выступить инициатором некоторых мероприятий в этой области»³².

Исследователь истории итальянского кино Джузеппе Феррара считал, что только благодаря Луиджи Фредди «фашистский дух сумел проникнуть во все звенья итальянской кинематографии»³³. Он окружил себя надежными и знающими дело людьми и развил активную деятельность по юридическому оформлению государственного контроля над кинематографом.

Контроль базировался на ряде принципов: авансировании продюсеров (до трети сметной стоимости фильма авансом выплачивало государство), введении налога на дублируемые иностранные фильмы, правила о равном количестве демонстрируемых в кинотеатре иностранных и отечественных фильмов. Было сокращено число прокатных фирм, укреплена цензура, при Трудовом банке учреждено отделение по кинокредиту.

Сотрудничество кинопроизводства с государством предполагалось путем «постоянного, но не обременительного надзора» во избежание возможных ошибок, «в форме помощи, совета, прямого сотрудничества»³⁴. Одновременно было введено обязательное предварительное представление сценариев. Кинопроизводство и кинопрокат в значительной степени сосредоточились в руках государства³⁵.

В сентябре 1935 года по инициативе Луиджи Фредди было принято решение о строительстве недалеко от Рима киноцентра «Чинечитта», в котором правительство предполагало сконцентрировать государственное и частное кинопроизводство. В 1937 году киноцентр был открыт. Луиджи Фредди в 1939 году ушел из Генеральной дирекции кинематографии Министерства народной культуры, возглавив «Чинечитта»³⁶, а затем (в 1940 г.) и Национальное объединение кинопромышленности (ENIC). Фредди создал также Экспериментальный киноцентр (1935) и третью киностудию «Чинес» (необходимо отметить, что Экспериментальный киноцентр фактически стал центром оппозиционной творческой деятельности итальянских кинематографистов).

Самостоятельное место в пропагандистской политике занимали выставки, для которых обычно возводились оригинальные здания и сооружения. Выставки рассматривались как важнейшее средство пропаганды достижений правящего режима, как отражение реального улучшения положения масс. Павильоны выставок также служили пропагандистским целям, и их архитектурному решению придавалось большое значение. Первой значительной выставкой такого рода в Италии

стала «Выставка фашистской революции», открытая в октябре 1932 года к 10-летию прихода фашистов к власти. Для новой выставки в Риме было построено здание, которое было представлено как образец «театральной и драматической архитектуры»: архитекторы Марио Де Ренци и Адальберто Либера возвели геометрическую конструкцию красного цвета, который должен был символизировать «цвет революции и кровь павших мучеников»³⁷. Аналогично создавались и комплексы последующих выставок — Национальной выставки по благоустройству (1932), Национальной спортивной выставки (1935), Имперской выставки (1937) и др.

Архитектура, с точки зрения фашистского государства, вообще занимала особое место в системе культуры и искусств. Муссолини называл архитектуру «искусством Государства»³⁸. Современный город, с точки зрения фашизма, должен был стать воплощением новой культуры и нового способа мышления, идеальной средой для жизни нового типа человека. Римский классицизм стал господствующим стилем фашистской архитектуры. «Во всем нашем образе мысли, во всем нашем стиле мы полностью воплощаем то, что может быть названо наиболее римским», — подчеркивал Муссолини³⁹. В то же время город Рим, с точки зрения фашистских теоретиков архитектуры, не мог в полной мере воплотить идею фашистского города: он был слишком сложен и многогранен. Воплощением архитектурной и градостроительной политики режима должны были стать «новые города», запланированные для постройки на землях, осушенных от болот и ставших пригодными для использования. План строительства «новых городов» был утвержден Декретом — законом об «интегральной мелиорации» в 1928 году. В 1928–1940 годах были заложены девять городов, но реальное значение получили пять из них — Литтория (основана в 1932 г., в 1945 г. переименована в Латину), Сабаудия (1934), Понтия (1935), Априлия (1937), Помеция (1939). Город Литтория должен был стать новой столицей страны, воплощающей дух фашистского государства.

В качестве наиболее последовательного градостроительного воплощения новой итальянской культуры и цивилизации предполагался архитектурный комплекс, предназначенный для Универсальной выставки 1942 года — Esposizione Universale Romana (EUR), идея которой была выдвинута в 1936 году. Архитектура EUR должна была не только воплотить новую эпоху, но и стать своеобразным символом понятия «Рим» — города диалога культур, территории, на которой встречаются античность и Новое время, Средневековье и конструктивизм, рационализм и футуризм. Итогом такого «диалога культур» и являлся фашистский «новый ликторский стиль», который, объединяя и синтезируя, становился органическим единством римского архитектурного наследия всех времен⁴⁰. Строительство комплекса EUR было начато в 1938 году и прервано в связи с вступлением Италии в мировую войну.

Политика контроля над культурой в Италии никогда не была столь всеохватывающей, как в Германии или в СССР, хотя и в Италии функционировали разнообразные органы управления культурой. Следствием ограниченности контроля стал тот факт, что в эпоху фашизма в Италии возникали произведения искусства, отно-

сительно независимые от влияния фашизма и создававшие основу для последующего развития итальянской культуры (так, в частности, итальянская кинематография конца 1930-х — начала 1940-х годов послужила основой для формирования в первые послевоенные годы прославленного итальянского неореализма).

Германский и советский опыт постепенно оказывал влияние на организацию итальянской системы управления культурой. В 1937 году по германскому образцу несколько отдельных структур, контролировавших разные сферы культурной политики итальянского фашизма, были объединены в Министерство народной культуры⁴¹. В подчинение этому министерству были переданы практически все организации, связанные с развитием культуры. Именно к этому времени относится трансформация Национального фашистского института культуры в Национальный институт фашистской культуры⁴², создание Национального объединения кинопромышленности, усиление государственного влияния в других организациях, существовавших в сфере культуры.

Усилению контроля государства над сферой культуры способствовал переход Италии к политике автаркии. Эта политика была провозглашена Муссолини в выступлении на II национальной ассамблее корпораций 23 марта 1936 года как ответ Италии на экономические санкции, введенные Лигой Наций против Италии в связи с итало-эфиопской войной⁴³. Автаркия рассматривалась прежде всего как мобилизующая идеологическая система, которая позволит объединить национальные политические, экономические и культурные ресурсы для решения главной задачи — противостояния враждебному окружению.

Политика автаркии служила не только экономическим и стратегическим целям — одной из ее задач было укрепление идеологического единства итальянского общества. Немалую роль в этом должна была сыграть культура.

Автаркические тенденции в культуре фашистской Италии, прежде всего в официальной сфере культуры, заметны уже в середине 1920-х годов. Это вполне соответствует основным тенденциям развития культуры тоталитарного общества. Убеждение в собственном превосходстве, опирающееся на исторические традиции Италии, Рима, неоднократно провозглашалось Муссолини и другими лидерами итальянского фашизма. «Мы думаем сделать Рим городом нашего духа... духа имперской Италии, о которой мы мечтали», — заявлял Муссолини. И позднее он подчеркивал: «В этом мире, темном, страдающем, уже шатающемся, спасение не может прийти ниоткуда, кроме как из Истины Рима и из Истинного Рима»⁴⁴.

Политика автаркии провозглашалась руководством фашистского режима битвой, «сражением за независимость Родины»⁴⁵. Пропаганда и культура рассматривались как существенный фактор идеологического обеспечения военных действий, в том числе и в битве за автаркию, и в битве за империю.

Культура, с точки зрения фашистского руководства, была важнейшим инструментом, который способствовал распространению идеологии фашизма и внедрению ее в общество. Для более эффективного использования этого инструмента в фашистской Италии создавались разнообразные организации, ориентированные в своей деятельности и на народные массы (примером такой организации может

служить «Дополаворо») и на образованные, элитарные круги. Тоталитарная целостность, превращение страны в военный лагерь, самостоятельный в экономическом отношении и живущий в едином восприятии мира через единые идеологию и культуру, — такой должна была стать Италия в результате политики фашистского режима.

¹ В частности, см. главу «Искусство при тоталитарных режимах», написанную В. М. Володарским, в наиболее значительной русскоязычной работе по тоталитаризму в XX веке (Тоталитаризм в Европе XX века. Из истории идеологий, движений, режимов и их преодоления. М., 1996. С. 209–246). См. также крупнейшее исследование по истории искусства при тоталитаризме: *Golomstock I. Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and People's Republic of China*. Harvill, 1990. В том же, 1990, году книга вышла в Италии. В русском переводе опубликована под названием: *Голомсток И. Н. Тоталитарное искусство*. М., 1994.

² См.: Германская история: В 2 т. М., 1970. Т. 2. С. 226.

³ См.: История Италии: В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 444–445.

⁴ Бьянки, Микеле (1883–1930) — в 1921–1923 годах генеральный секретарь фашистской партии, в октябре 1922 года — один из квадрумвиров — руководителей — фашистского похода на Рим. После 1923 года занимал ряд должностей в Министерстве труда, в 1929–1930 годах — министр общественных работ. См.: *Il fascismo. Dizionario di storia, personaggi, cultura, economia, fonti e dibattito storiografico*. Milano, 1998. P. 182–183.

⁵ Альфиери, Эдоардо (Дино) (1886–1966) — видный деятель фашистской партии, в 1936–1939 годах министр печати и пропаганды (с 1937 г. — министр народной культуры) Италии, позднее — посол при Ватикане (1939–1940) и в Берлине (1940–1943). Участвовал в подготовке свержения Муссолини в 1943 году, летом 1943 года укрылся в Швейцарии. На Веронском процессе в начале 1944 года заочно приговорен к смертной казни. См.: *Il fascismo. Dizionario di storia...* P. 145.

⁶ *Longo G. L'Istituto nazionale fascista di cultura da Giovanni Gentile a Camillo Pellizzi (1925–1943). Gli intellettuali tra partito e regime*. Roma, 2000. P. 28.

⁷ *Il fascismo nella Treccani*. Milano, 1997. P. 197.

⁸ См.: *Manifesto degli intellettuali del fascismo* [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.maai.it/livello2/fascismo-manifesto.htm>

⁹ *L'Educazione politica*. 1925. Nr 2. P. 117.

¹⁰ *Manifesto degli intellettuali antifascisti* [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.maai.it/livello2/fascismo-manifesto.htm#manifestoantifascista>

¹¹ Эйнауди, Луиджи (1874–1961) — глава издательского дома «Эйнауди», в 1948–1955 годах президент Итальянской Республики.

¹² *Archivio storico Fondazione Ugo Spirito (AS FUS). Carteggio Ugo Spirito (CUS). CUS 260. P. 1–2.*

¹³ *Ibid.* P. 2.

¹⁴ *AS FUS. CUS 262. P. 1.*

¹⁵ Цит. по: *Longo G. L'Istituto nazionale fascista di cultura...* P. 39.

¹⁶ *Ibid.* P. 39–40.

¹⁷ См.: *AS FUS. Fondo Giuseppe Bottai. Busta 3. Fase. 9. G. Bottai a C. Pellizzi. P. 1.*

¹⁸ См.: *Galeotti C. Achille Starace e il vademecum dello stile fascista*. Catanzaro, 2000. P. 93–95.

¹⁹ Подробнее см.: *Нестерова Т. П. Расизм в идеологии и культуре итальянского фашизма // Вторая мировая война: уроки истории для Германии и России*. Москва; Кемерово, 2006. С. 71–79.

²⁰ Спирито, Уго (1896–1979) — философ, последователь Дж. Джентиле, теоретик корпоративизма, в 1932–1935 годах — профессор Пизанского университета, позднее работал в университетах Мессины, Генуи, а с 1938 года и до смерти — в Римском университете.

²¹ *AS FUS. CUS 831, 948, 960, 962, 981, 987, 1080, 1180, 1181, 1204, 1209 и др.* — представлены

письма из институтов фашистской культуры Анконы, Болоньи, Феррары, Савоны, Пизы, Равенны и др.

²² Цит. по: *Gabriele V.* Il concetto di cultura di Giovanni Gentile [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://mondodomani.org/mneme/avg04.htm>

²³ *Dizionario mussoliniano.* Bologna, 1994. P. 173.

²⁴ La propaganda fascista [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.pixem.it/pixshoah/contesto.htm>

²⁵ Foglio di disposizione № 386. 1935. 16 apr. Цит. по: *Galeotti C.* Achille Starace e il vademecum dello stile fascista. P. 72.

²⁶ Primo libro del fascista. 1938 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.controistoria.it/documenti/libro_fascista.htm

²⁷ См.: *Толъятти П.* Лекции о фашизме. М., 1974. С. 133.

²⁸ См.: *Белуцов Л. С.* Режим Муссолини и массы. М., 2000. С. 162.

²⁹ См.: *Elementi di ordinamento corporativo.* Roma, 1929. P. 138.

³⁰ См.: *Ibid.* P. 158.

³¹ См.: *Il fascismo. Dizionario di storia...* P. 623.

³² *Freddi L.* Il cinema, miti, esperienze e realta in un regime totalitario. Roma, 1949. T. 1. P. 147.

³³ *Феррапа Дж.* Новое итальянское кино. М., 1959. С. 18; *Freddi L.* Il cinema, miti, esperienze e realta in un regime totalitario. T. 2. P. 133.

³⁴ *Freddi L.* Il cinema, miti, esperienze e realta in un regime totalitario. T. 1. P. 290.

³⁵ См.: *Brunetta G. P.* Cent'anni di cinema italiano. 1. Alle origini dalla seconda guerra mondiale. Roma; Bari, 1995. P. 188. Подробнее о системе организации управления киноискусством и кинопроизводством в Италии см.: *Нестерова Т. П.* Тоталитарное государство и кинематография: Итальянское кино 1930-х гг. // Вопросы истории культуры. Екатеринбург, 1997. Вып. 1. С. 144–152.

³⁶ См.: *Verdone M.* Cinecitta Story: Storia, personaggi e fatti della Hollywood italiana dalla fondazione ai giorni nostri. Roma, 1996. P. 9–10.

³⁷ *Russo A.* Il fascismo in mostra. Roma, 1999. P. 9.

³⁸ *Dizionario mussoliniano.* Bologna, 1994. P. 12.

³⁹ *Ibid.* P. 155.

⁴⁰ См.: *Ciucci G.* Gli architetti e il fascismo. Torino, 2002. P. 167.

⁴¹ См.: *Ben-Ghiat R.* La cultura fascista. Bologna, 2000. P. 218.

⁴² См.: *Longo G.* L'istituto nazionale fascista di cultura. P. 167.

⁴³ См.: *Il fascismo. Dizionario di storia...* P. 172.

⁴⁴ *Dizionario mussoliniano.* P. 153, 154.

⁴⁵ *Ibid.* P. 18.